

歌唱共通教材「ふるさと」に関する演奏解釈 — 保科理論を基に —

On Interpreting “Furusato” — A Method Designed by Hoshina —

新山 真弓*
NIIYAMA Mayumi

In order to play music to perfection, we need to properly understand the piece in advance. However, there are not many theories for creating an analysis of music.

This paper shows how effectively one such theory works, and supports the claim that correct analysis is the first step to any great performance. The method was designed by Hoshina (1998) and used to understand “Furusato” in this paper.

キーワード：グルーピング、フレージング、アナクルーズ、デジナンス

Key words : Grouping, Phrasing, Anacrouse, de'sinence

1 問題の所在と目的

今日では、演奏技術における進歩は目覚ましいものがある。コンクール等においても、テクニックのレベルアップは目を見張るものがある。しかし、楽曲をどう演奏したいのかということが、演奏者自身の中で未整理のまま、指導者の指導どおりの粋を超えていない演奏が多く見受けられる。とくに、フレーズ感やクライマックスの認識等が不明確であり、作曲者の指示記号のない箇所などのデュナーミクやアゴーギク等が徹底されていない場合が多い。つまり、たとえ演奏者が分析・解釈して演奏したと主張しても、作曲者の意図を正しく把握した上で、演奏者の意向も加味した演奏表現に至っていないことが多いように見て取れる。

熊田（1974）は、演奏の理想像として次のように説明している。「第一段階は、音を作る技術的な体験であり、第二段階は楽譜を読みとる能力であり、第三段階ではそれを生きた音楽として精神活動への結びつきを進めていく力であり、第四段階こそ前者のすべてから離脱して音の世界へ没頭する」。さらに、「一般に行われている演奏指導の現状をみると、先に述べた第一・第二の段階で止まっており、最も重要な第三段階に触れることなく第四段階に結びつけようとしているところに大きな無理がある」と指摘している。保科（1998）も「楽曲分析と演奏解釈の役割・目的を明確に認識せぬまま、『演奏解釈』だけがひとり歩きしてしまっている」と指摘しているが、演奏解釈という認識が楽曲分析を踏まず、演奏者のセンスや主観、また、単なる感覚的直観力というような誤った認識が多いように見受けられる。

一般的に「楽曲分析」とは形式や和声、形態等を研究するものであるが、それだけでは実際に演奏する上で、具体的に演奏表現に結びつきにくいことが予想される。例えば、和音の判別を行い和声進行が理解できたとしても、そのカデンツァの音量配分を具体的にどうすれば良いのか、また、そのフレーズの終了感をどう奏するのか、さらに、次フレーズへ繋ぐ適切なタイミング等が判断できるのかという問題にぶつかる。そのことについて田村（1982）は、「楽曲の和声や形式の分析、様式の研究がその教育課程において全く無視されている、というわけではけっしてないが、それがあつた程度なされていても、楽曲の演奏解釈とは全く切り離された、ただ単なる理論としての認識によってのみ行われているのが通常である」と指摘している。芸術大学や音楽大学で和声学や対位法、また形式論等を学習してきたにもかかわらず、難解な知識という認識に留まっていることが未だ少なくない。

熊田（1974）が「従来の楽曲分析は形式分析が多く、演奏表現に直結する楽曲分析の必要を痛感した」と主張しているように、演奏表現に繋がる教育は、個性や天分、才能等の範疇と考えられることが多く、演奏に至る過程において「楽曲分析・演奏解釈」の段階を踏むという客観的な理論に立脚した指導方法を教育されてきていないのが実状である。

楽曲分析・演奏解釈を踏まえた音楽表現について保科（1998）は、望ましい演奏に要請されることとして「1）楽譜として客観化された作品の音楽的内容や意味を的確に分析・理解するとともに、2）作品の根底に内在する精神性や芸術性に感応して演奏者自身の創造的な解釈を

*兵庫教育大学体育・芸術教育学系

加え、それを自己の技術力によって表現すること」と主張している。したがって、演奏者は作曲者がその曲に託した思いを正しく訴えていくことこそ使命であると考えられる。

ドメル・ディエニー（1982）が「演奏解釈は技術の次に取り上げるのではなく、教育のすべての段階において常に技術に先行するものでなければならない」と主張しているように、演奏する前にその作品を客観的に理解すること、すなわち「楽曲を分析する」というプロセスを経るということは不可欠である。その理由として、「楽曲を分析する」とは、弾き手・聴き手の意向に関わらず、音楽表現のための普遍的な言葉を楽譜から読み取ることであるからである。この過程を経てはじめて演奏者はより一層、表現の充実へとつながっていくのである。

音楽科授業においても同様に考えられる。比較的多くの時間を費やす歌唱を例にとれば、教師は歌う前に児童・生徒に理解できる程度の理論、すなわち取り上げる教材の調号や拍子、テンポなどを教授する。それに付け加えるにしても、歴史的背景程度であると推察される。階名で歌えるようになると歌詞を付けて全体で合わせて歌い、水準に達したところで次の曲へ進むことが多いように思われる。指導書（例えば、教育芸術社の研究編等）によれば、教材研究の項目として「教材性のワンポイント」等と称し、曲想の捉え方は示しているが抽象的であり、具体的にどう歌うのか、どうすればその曲想にあった表現が出来るかまでは記していない。

しかし、本当の音楽教育とは作詞・作曲者の意図、フレーズやクライマックス等を理解させようとして、楽曲を表現することにある。これがすなわち、教師の音楽科授業の指導力である。教師は音楽科の適切な指導ができる資質をもつべきであるが、それには楽曲分析や演奏解釈能力を身につけることによって、初めてなし得ることであると考える。

筆者はこれまで、保科（1998）が論じる「エネルギー思考に基づく演奏解釈法」を基に、ピアノ独奏曲の演奏解釈を研究してきた（新山、1993、1995、1996、1997、1998、1999、2000、2003、2004）。

その結果、以下のことが判明した。

- (1) 音符本来の持つエネルギーの影響範囲が判明した。
- (2) それに基づいての抑揚が明確となった。
- (3) またそれは、作曲者の記した抑揚とほぼ一致した。
- (4) 楽譜に指示されていない抑揚も示唆された。
- (5) 指示記号のない箇所の表現方法が明確となった。とくにアゴーギクやデュナーミクを理解することにより、各曲特有の微妙なニュアンスの表現方法がわかった。
- (6) 作曲者が敢えて記した意味が判明し、それが分析結果と一致した。

- (7) 作曲者の指示とは別の解釈も判明した。このことは演奏者の表現上のオリジナリティーに大いにつながると言える。

以上の結果より、保科理論は演奏表現に直結した楽曲分析・演奏解釈であり、作曲者の意図を導き出す有効な手段であると確認できた。

このことから、教育現場における音楽科授業においても保科理論を活用する必要があると考えた。そこで本研究は、小学校の音楽科授業において「音符本来の持つエネルギーを分析することにより、作曲者の意図を導き出す」という保科理論を基に、実際に歌唱教材を分析することによって演奏解釈していくものである。

それによって、音楽科授業において教師が豊かな表現の教授を実現するために、演奏表現に直結した楽曲分析・演奏解釈の必要性を示すとともに、有効な分析方法の一つとして提案することを本研究の目的とした。

2 音楽表現に直結した楽曲分析・演奏解釈

エネルギー思考に基づく演奏解釈法（保科、1998）を以下に紹介する（要約）。

1) 演奏のための楽曲分析

楽曲分析は音符のグルーピングの判別から始めるべきであり、その他の指示記号はその確認や微調整のために活用すべきである。しかし、多彩な変容を見せる音楽の内容を把握するためには、グループという音楽構造の判別・整理だけでは限界がある。

楽曲分析の対象は、グループを出発点として、複数のグループが集まった複合グループ、文章におけるセンテンスにあたるフレーズ、さらにフレーズどうしの関連をふまえたクライマックスの設定・・・最終的に全曲構成を視点にいたれた大局的な表現プランへと大きく広げていく必要がある。

音楽の各部分がそれぞれ役割を果たすためにはグループを生かすことが先決で、これらのチェックを司るのが「楽曲分析」の役割であり、目的である。

楽曲分析とは、目的をふまえた視点・方法などを的確に把握してはじめて意味を持ち生かされるものである。

演奏のための楽曲分析とは、楽譜を通して作曲家の創意を読み取ること＝作曲家からのデジタル化されたメッセージ『楽譜』を判読し、意味ある音楽の言葉に翻訳すること。その翻訳内容は普遍性をもっていなければならない。その内容が受け取る側の読み方によって異なるようでは、楽譜そのものが音楽の伝達手段として不適當である。楽譜は本来、適切な判読方法<楽曲分析>によって、作曲家の音楽的意図を充分に読み取れる機能を持っている。また、楽曲分析によって明らかにされる音楽的内容とは、客観的・普遍的なものであって、分析者の主観によって勝手に結論付けられるものではない。しかし、

分析結果が必ず単一の結論に集約される意味ではなく、複数の分析結果や解釈が生じることはある。

演奏のための楽曲分析とは、楽譜に記された音符の状態に即して音をグルーピングし、それを通して作曲者の意図を読み取ることが基点とすべきである。グループ化された音符群こそが、作曲家の意図を暗示している基本的な単語であるから、分析者の解釈によってその音楽的意味や内容は異ならない。グルーピングは作曲家ではなく、演奏家が決定するものである。

2) 演奏解釈

作曲家によって楽譜として提示された作品を、演奏家が具体的に音として表現するために、楽曲分析によって明らかにされた音楽的内容に自己の創造的意図をも加味して、演奏表現の方法を模索する思考過程を演奏解釈という。

作曲や演奏という音楽的発想や表現内容が、本来、連続性のあるアナログ的な性質をもっているのに対して、その中間に介在する音符（楽譜）は、本質的に不連続の記述しかできないという事実が、音楽行為の経緯の中に、演奏解釈という過程を必然的に生じさせることになる。さらに、この楽譜の抽象的な性格が強ければ強いほど演奏解釈の幅は広がり、それに伴って、演奏家が音として具体化する際の表現方法の選択肢も大きくなる。演奏家が再現芸術家として歴史的社会的にその存在意義を認められているのは、抽象的な楽譜を具体的な音楽表現として再創造する役割への評価であり、自己表現の機会を生み出し、作品の表現の可能性を大きく広げている。

同一曲にさまざまな表現の演奏が現に併存し、しかもそれぞれが価値ある芸術的表現として認知されているという事実は、表面上異なる解釈・表現の演奏であっても、その根底には、楽曲分析をふまえた音楽表現の普遍的な原理が存在し、それが共通して働いていることを示唆している。

3) 音楽表現の基礎

リズム・旋律・和声の音楽構成上の三要素が、表現のための三要素でもある。音楽の三要素と表現がいかにかかわっているかを整理し、それによって、導き出される原則を音楽表現の基礎と位置づける。

音楽表現のあり方は、①作曲者の表現—音楽の三要素をもとに、それぞれの要素の持つ特性、機能などを活用して、自己の創作意図を楽譜という形で表現する ②演奏者の表現—作曲者によって提示された楽譜をもとに、作者の創作意図を音楽の三要素を通して感受し、それに自己の創造意欲を加味して具体的に音として表現する、とがある。

楽譜を形成している要素を音符についてのみ考えた場合、音符の三機能は、①音の長短（音長）②音の高低（音高）③音の重なり（音積）に集約される。それらが

単独に、また複合して音楽的内容を表現し得る機能を内包している。従来の音楽の三要素との関連は、リズム＝音長の組み合わせ、旋律＝音長と音高の組み合わせ、和声＝音重の組み合わせ、と説明できる。作曲者が音楽的意図を伝えるために創った単語（グループ）や文章（フレーズ）の大部分が「音符の三機能」の組み合わせのみによって表わされていることは、「音符の三機能」それぞれが音楽的意図を伝達する機能＝音楽表現のための単語や文章を形成しうる機能を内包している。「音符の三機能」の働きを正しく読み取ることが、楽曲の複雑な音楽的内容を理解、実感することに繋がる。

4) 音楽構造

(1) グループと重心

グルーピングとは、複数個の音符をまとめてグループ化し、音楽的意味を持たせることである。重心は、音楽構造の最小単位であり演出の基本素材であるグループ表現の核で、エネルギーのもっとも凝縮すべき音である。

重心に向かってエネルギーを増幅させる抑揚を *anacrouse*（アナクルーズ）、重心を過ぎた後エネルギーを減少させる抑揚を *desinence*（デジナンス）と呼ぶ。

(2) フレーズ

フレーズとは、音楽表現の基本的構造単位であり、ある完結された音楽的内容を包含している音群である。複数のグループまたは複合グループによって、構築されている。フレーズは複数の重心を含むが、いずれかがフレーズ全体の最重心として機能する。

3 方法

1) 実施対象曲

文部省唱歌：作詞—高野辰之 / 作曲—岡野貞一 / 編曲—浦田健次郎
第6学年 共通教材「ふるさと」へ長調、4分の3拍子

選曲理由として、一般的に広く周知されている。小学校第6学年の共通教材であり、音楽科授業で必ず扱われる楽曲である。また、教員採用試験時に、歌唱や弾き歌いの課題曲として頻繁に出題されていること等を挙げる。

2) 分析方法

以下のような要因を基に、グループと重心を判断する。

(1) 重心になり得る音符の要因

- ① ある音群において、比較的音価が大きく、かつ音高の高い音。
- ② 「バウンド分割」（音価の小さい音と大きい音がペアになった音群）と判断できる音群の最初の音。
- ③ 「ジェットコースター音型」と判断できる音群の最低音（またはその周辺音）。
- ④ 倚音、掛留、及び各種の装飾音が付加された音。
- ⑤ 不協和音の大きな和音上の旋律音。

(2) グループの見分け方

- ① リズミ的にパターン化された音群はグループ化され易い。
- ② 音型的にパターン化された音群はグループ化され易い。
- ③ 休符はグループを分ける要因になる。
- ④ ダイナミクスの落差はグループを分ける要因になる。
- ⑤ 和声的背景：和声のカデンツはグループ構造に影響することがある。
- ⑥ 類同の要因：似ているものはグループ化され易い(ゲシュタルト)。
- ⑦ 近接の要因：近いもの(時間的、音程的)はグループ化され易い(ゲシュタルト)。

(3) フレーズの見分け方

- ① 音楽表現の基本的構造単位であり、ある完結された音楽的内容を包含している音群。
- ② 複数のグループ、または複合グループによって構築されている。したがって、フレーズは複数の重心を含むが、いずれかがフレーズ全体の最重心として機能する。
- ③ カデンツァの完結

(4) 分析手順

楽曲分析の実施時に、重心を見つけることが先か、グループを見分けることが先かという問題が発生する。これらを同時に分析し、解明することが望ましいが、便宜上、重心から論じる。

① 重点(音長・音高・音積)を見つける。

② それを基に、重点を含む最小単位のグループを判別する(グルーピング)。

③ グループの関連性を判断し、フレーズを考察する(フレーズング)。

以上を基に、デュナーミク、アゴギク等を決定するが、音符のみでも作曲者の意向のほとんどは伝わるという観点から、すべての指示記号を一旦消去した状態で分析を進め、解釈していく。

凡例

重心：▲(音長)、×(音高)、●(音積)

グループ：-、フレーズ：=

抑揚：< . >

フレーズの重心：(※)

4 分析結果

歌唱共通教材「ふるさと」は、A(a,a')-B(b,a")のバル形式である。

1) 重心

(1) 音長の分析結果(譜例1)

全曲を見たときに、同一リズムの箇所が多いことが見て取れる。このような場合、グルーピングの予想を立てながら重心を決定していくことが可能である。

1(a)・2(a')・4段(a")は全く同一リズムであり、その内音価が大きい音符は、各段の前半2小節では2・6・14小節1拍目の付点4分音符である。同様に、各段

譜例1 音長の重心(▲)

の後半2小節では4・8・16小節1拍目の2分音符と判断できる。

3段目(b)において比較的音価が大きい音符は4分音符、または付点4分音符であるが、リズムに注目すると各小節は同一和音であり、バウンド分割であることがわかる。本来のリズムは、底に流れるエネルギーの状態より、2分音符と4分音符(11小節目は8分音符2つ、12小節目は4分音符)で構成されていると判断できる。したがって、拍頭の短い音である最初の8分音符が重心と判断できる。

(2) 音高の分析結果(譜例2)

1~2小節で音高が高いのは2小節目の8分音符a音であるが、音価は大きくない。1小節の4分音符3音でエネルギーが徐々に増し、付点4分音符のg音が発生し、押し出されたのがa音である。これより、重心は2小節1拍目g音と判断できる。

3~4小節は、3小節1拍目のa音に、上行するためのウエイトがかかると判断できる(②)。または、音価が大きく音高が高い4小節目の2分音符c音を重心とするか、2とおりの解釈ができる(①)。

5小節からは、前段からのエネルギー量より判断すべきである。前段から増大したエネルギーを受け5小節は上行するが、6小節1拍目のa音に完全4度下行するこ

とで重心が生じる見方が出来る(③)。または、5小節1拍目のb音が上行するためにウエイトがかかるとも判断できる(④)。

7~8小節は穏やかながらジェットコースター型と判断すれば、7小節3拍目のe音が底となり、重心であることがわかる。

9~10小節もジェットコースター型、11~12小節はジェットコースター型の逆で放物線を描いていることが分かる。この場合、最高音はd音のように見えるが、これはb音に放り出された音であり、重心は12小節1拍目のc音であると判断できる。

13~14小節も5~6小節と同様で、13小節で1拍ずつ増大したエネルギーを受け、14小節1拍目のf音に完全5度下行することで重心が生じる。15~16小節の最高音は15小節1拍目のb音であるが、音価は大きくない。しかしこの場合は2分音符が分割されていると判断できるので、1拍目のb音は重心と成り得る。

(3) 音積の分析結果(譜例3)

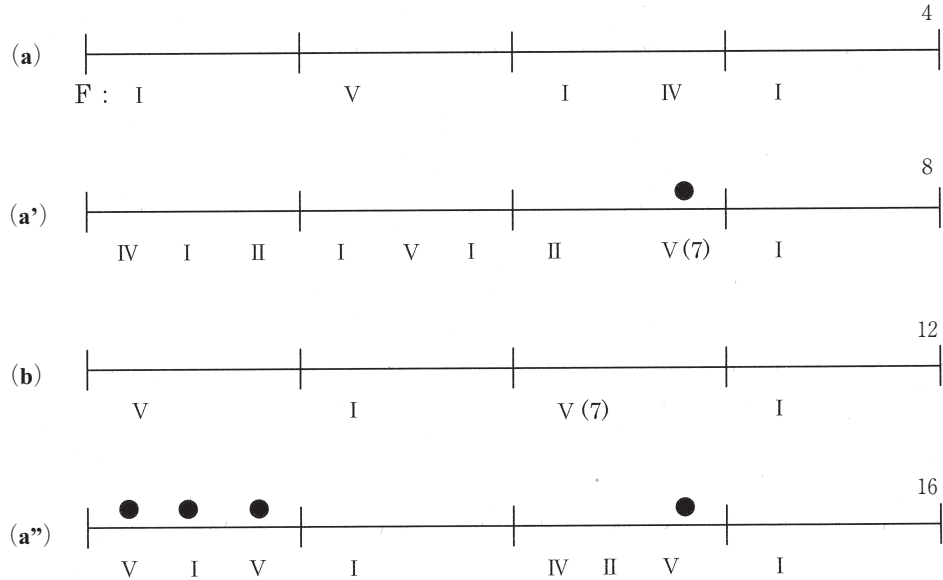
教出の伴奏によると倚音は存在しないため、和音の分析を実施した。大部分が三和音で、和音による緊張度の高い箇所は、7・13・15小節の属七であることがわかる。13小節の三拍目に全て●をつけている理由は、5小節のように旋律が動いている時は和音も1拍ずつ変えること

譜例2 音高の重心(×)

The image shows a musical score in 3/4 time with a key signature of one flat. It consists of four staves labeled (a), (a'), (b), and (a'').

- Staff (a):** Measures 1-4. Below the staff are two lines of energy analysis. Line ① has 'X' marks above the 2nd and 4th measures. Line ② has 'X' marks above the 2nd and 7th measures.
- Staff (a'):** Measures 5-8. Below the staff are two lines of energy analysis. Line ③ has 'X' marks above the 6th and 8th measures. Line ④ has an 'X' mark above the 5th measure.
- Staff (b):** Measures 9-12. Below the staff are two lines of energy analysis. Line ① has 'X' marks above the 10th and 12th measures. Line ② has 'X' marks above the 9th and 12th measures.
- Staff (a''):** Measures 13-16. Below the staff are two lines of energy analysis. Line ① has 'X' marks above the 13th and 15th measures. Line ② has 'X' marks above the 13th and 15th measures.

譜例3 音積の重心 (●)



は予想できるが、緊張感を生じない。それに対し、13小節目は旋律が同音にもかかわらず1拍ごとに和音を変えていることが見て取れる。このため、小節内での緊張度は高まっていると判断できる。

2) グルーピング・フレージング

(1) グルーピング、及び重心の総合判断 (譜例4)

1 (a)、2 (a')、4 段 (a'') は、同一リズムパターンである。

前述のグループの見分け方①②⑥の、リズム的・音型的にパターン化された音群はグループ化され易い、また、似ているものはグループ化され易いという理由から、2小節を1グループと判断することが出来る。

1～2、5～6、13～14小節の各グループの重心は、それぞれの音長・音高・音積が重複している付点4分音符であることがわかる。

3～4、7～8、15～16小節におけるグルーピングも同様である。重心の位置に注目すると、3～4小節は、音価が大きくかつ音高の高い2分音符のc音と判断できる。抑揚はc音を重心とする *anacrouse* である。

7～8、15～16小節の重心は、音長の2分音符ではなく、緊張度の高い属七の和音が2分音符の前の4分音符にあることより、音積で判断すべきである。さらに、7～8小節はジェットコースター音型とも見て取れ、7小節3拍目のe音はその底の音であり、重心であることが

わかる。

3 段目 (b) は、ほぼ8分音符2つと4分音符2つで1小節を構成されている。11小節目は、4分音符2つが付点4分音符と8分音符に変化した形である。12小節目は最後の4分音符が4分休符になっている。それぞれの重心は、前述のように「バウンド分割」と判断でき、音群の最初の短い音である。したがって、それぞれの抑揚は1音目を重心とする *desinence* である。

(2) フレージング及び抑揚の総合判断 (譜例5)

同一のリズムパターンが全曲の統一感をもたらしていることがわかる。

(a)・(a')・(a'') は、2つのグループから構成されており、同一の音型であることがわかる。

(a)・(a'') は、前述のフレーズの見分け方の①②③全ての条件があてはまる。したがって、2グループ4小節のフレーズであると判断できる。

(a') の6小節3拍目はIの和音であるが、第1転回形であることより、ここでは解決しないと判断できる。また、類同の要因から4小節で1フレーズということも言える。

(b) は、2小節ずつV⇒I・V⇒Iと和音進行が同じで、一見2フレーズのように見て取れるが、2小節で完結された音楽的内容を包含している音群とは言えない。

譜例4 グルーピング

また、10小節のIの和音は解決ではなく、11小節のVの和音へと繋がっている。したがって、前後の段の類同の要因からも、4小節で1フレーズと判断できる。

次に、フレーズのクライマックスを決定する。(a)・(a')・(a'')の各フレーズは、2グループで構成されているので、どちらかのグループの重心がフレーズの重心となる。

(a)は、2小節1拍目のg音に3つの重心が重複しているので緊張度は高い。しかし、4小節目のc音はこのフレーズにおいての最高音であり、フレーズ全体のエネルギーがここまで増幅していることがわかる。その勢いを受け、2段目のフレーズの初めに一層の上行がみられることより、(a)のフレーズの重心は4小節目のc音であると判断できる。

(a')は、和音の緊張度から判断すると7小節3拍目のe音である。しかし、6小節目のa音が前述のように重心となり、そのエネルギーは7～8小節で徐々に減衰して治まっていることより、フレーズの重心は6小節目のa音であると判断できる。この8小節で、曲の前半を治めていることがわかる。

(b)は、4つのグループから構成されており、各グ

ループの重心は「バウンド分割」より1拍目となっている。音高から判断すると12小節1拍目のc音である。また、9・10小節から加速度をつけて11小節目へとエネルギーは一気に増大しているため、11小節1拍目のb音も十分フレーズの重心の役目を果たしている。したがって、このフレーズの重心は、幅広い緊張状態が継続している11～12小節と見て取れる。

(a'')では、13小節目の和音の分割がエネルギーを14小節目まで保持している。このエネルギーは最後の15・16小節で静かに治まっていることがわかる。したがって、グループの重心で言えば14小節1拍目のf音であることに間違いはないが、(b)フレーズのエネルギーが治まりきらず、引き続き増大した13小節目全部を含めて全曲のクライマックスとするのが適切であると判断できる。

5 演奏解釈

(a)は、穏やかに上行しながら2つの表現の核を形成しているが、2小節と3小節のグループの切れ目は切れ過ぎずに、1フレーズとして4小節間のまとまりが必要である。フレーズ感を出すためには、2小節3拍目のg音は治め過ぎずに4小節1拍目c音に向かって徐々に

譜例5 フレー징

音量を増していくべきである。

(a') は (a) で *cresc.*した勢いを5小節目の3つの4分音符でさらに盛り上げ、6小節1拍目のa音まで持っていく。そのためには、5小節目のb-c-dとテヌートをかけてさらに *cresc.*すると、完全4度下行形である6小節1拍目のa音が、もっとも強く表現できる。その後6小節2拍裏から8小節目まで徐々に *dim.*していくと(a')もうまく治まる。また、前半のクライマックスを穏やかに治めることができる。原曲では5小節をデュナーミクのマックスとしているが、伴奏のbass.ラインを見ると、6小節1拍目f音を重心とするジェットコースター音型になっており、旋律の重心と重複している。原曲の指示記号では5小節目から8小節に向かって徐々に *dim.*となっている。これは、楽譜での指示記号には限界があり、あえて詳細には指示せず、5小節目をクライマックスとして前半を治めるに留めていると解釈できる。この

ような微妙な音量の調整判断が、生きた音楽表現に繋がると言える。

(b) では、全く新しい音型が現われ、リズムの対比が一層、展開部感を強調している。8分音符2つと4分音符2つのリズムは、2分音符と4分音符のリズムに比べるとエネルギーは減衰しにくく、加速度をつけてエネルギーを増幅させるのに効果的である。とくに、伴奏のbass.のリズムは(a)、(a')のそれとは一転し、8分音符で動きを出し、切れ目のない盛り上がり表現するのに非常に効果的である。したがって、各グループのリズムパターンの起伏にしたがって *cresc.*していけば、自然にクライマックスを表現できる。原曲での抑揚の指示は11~12小節のみであるが、9~10小節の抑揚の指示記号は、楽譜としては示し辛いので9小節始めにpと指示し、最高音である12小節1拍目のc音にクライマックス感が表現できるような抑揚の指示になっていると予想される。

(b) で増大したエネルギーを受けて、全曲のクライマックスを (a^{''}) の13~14小節で形成している。この時、伴奏の右手部はオクターブの和音になっており、旋律の4分音符3つをテヌートし易くしている。したがって、アゴーギクが生じる。これは、保科 (1998) が「表情豊かな演奏とは、各グループに潜在するさまざまなエネルギーの抑揚を表現し分けて、指示記号では表わしきれないデュナーミクや微妙なテンポのゆらぎを演出」との主張と一致した。

それまでのエネルギーを15・16小節で徐々に減衰させているが、14小節の順次上行形で dim. を始めると全曲を治める穏やかな終了感が表現できる。

ここで注目すべき点は15小節1拍目の b 音で、(a^{''}) も同音型であるが7小節1拍目は g 音である。これは、この差がそのまま前半2小節のエネルギーの差であることがわかる。すなわち、(a^{''}) ではエネルギーが大きいため g 音に下れず b 音まで押し上げていると解釈できる。

したがって、各フレーズの音量は、(a^{''}) > (b) > (a') > (a) と設定できる。また、原曲の強弱記号では mf がもっとも強い指示で、音量においても全体的に穏やかに表現すべきと解釈できる。

梅本 (1996) が「歌曲の表現では (歌詞) による表現の重みが大きいが、旋律としても当然その歌詞にふさわしい表現がなされている」と主張しているように、この曲が今でも愛唱されている理由の一つとして、感情の抑揚を的確に表している音符が選ばれ、しかもそれが歌詞にマッチしているからに他ならないと考える。音符の持つ機能を十分考慮し、それを基礎として再現することが演奏表現の出発点と言える。

6 まとめ

保科理論を基に歌唱教材「ふるさと」の楽曲分析、及び演奏解釈した結果、以下のようなことが明らかとなった。

- (1) 音符本来の持つエネルギーの影響範囲が判明した。
- (2) それに基づいての抑揚が明確となった。
- (3) またそれは、作曲者の記した抑揚とほぼ一致した。
- (4) 楽譜に指示されていない抑揚も示唆された。
- (5) 指示記号のない箇所の表現方法が明確となった。とくにアゴーギクやデュナーミクを理解することにより、この曲特有の微妙なニュアンスの表現方法がわかった。
- (6) 作曲者が敢えて記した意味が判明し、それが分析結果と一致した。
- (7) 作曲者の指示とは別の解釈も判明した。このことは演奏者の表現上のオリジナリティーに大いにつながるものと言える。

これらの結果は、音楽科授業で扱う他の歌唱教材でも活かせる可能性を見出せた。さらに、声楽曲やピアノ独奏曲以外の器楽曲の演奏解釈にも期待できる。

引用文献

- 梅本亮夫 (編者) : 音楽心理学の研究. ナカニシヤ出版. 1996.
- 熊田為宏: 演奏のための楽曲分析. 音楽之友社. まえがき. 1974.
- 田村宏: ドメル・ディエニー著 演奏家のための和声分析と演奏解釈—シューマン— 細野孝興訳 シンフォニア. 推薦の言葉. 1982.
- 新山真弓: プルグミュラー 25の練習曲における演奏解釈. 文化庁芸術インターンシップ修了論文. 1993.
- 新山真弓: シューマンの子供の情景作品15に関する演奏解釈 (1). 兵庫教育大学研究紀要第15巻, 第2分冊: pp.193-204. 1995.
- 新山真弓: シューマンの子供の情景作品15に関する演奏解釈 (2). 兵庫教育大学研究紀要第16巻, 第2分冊: pp.183-195. 1996.
- 新山真弓: シューマンの子供の情景作品15に関する演奏解釈 (3). 兵庫教育大学研究紀要第17巻, 第2分冊: pp.207-218. 1997.
- 新山真弓: シューマンの森の情景作品82に関する演奏解釈 (1). 兵庫教育大学研究紀要第18巻, 第2分冊: pp.207-218. 1998.
- 新山真弓: シューマンの森の情景作品82に関する演奏解釈 (2). 兵庫教育大学研究紀要第19巻, 第2分冊: pp.121-132. 1999.
- 新山真弓: シューマンの森の情景作品82の第5曲 (懐かしい風景) に関する演奏解釈. 兵庫教育大学研究紀要第20巻, 第2分冊: pp.187-195. 2000.
- 新山真弓: シューマンの森の情景作品82の第6曲 (宿) に関する演奏解釈. 兵庫教育大学研究紀要第21巻, 第2分冊: pp.89-96. 2003.
- 新山真弓: シューマンの森の情景作品82の第7曲 (予言の鳥) に関する演奏解釈. 兵庫教育大学研究紀要第22巻, 第2分冊: pp.99-106. 2004.
- 保科洋: 生きた音楽表現へのアプローチ エネルギー思考に基づく演奏解釈法. 1998.